

SUSAN LEIGH FOSTER

## Teremtő hatalom, avagy a spicc-cipős balerina

Hajlékonyan, érzékeny remegéssel, készen arra, hogy elvezessék bárhová, a nő a férfi felé hajol, vágyára emlékeztetve egyik lábát hátranyújtja és kitarítja. Amint a férfi a spicccén egyensúlyozó nőt körbeforgatja, a láb egyre magasabbra emelkedik. Egy pillanatra megállnak, amikor már úgy tűnik, hogy a nő mellcsontja kis híján összeroppan. A karok széles V alakzatot formálva kapcsolódnak a férfi lendületéhez, amely megtámasztja. A láb egyre magasabbra emelkedik, teljes 180 fokos vízszintest alkot: fehéres rózsaszín, egészen sima, feszülő, vibráló vitalitással van feltöltve.

A nő ekkor hirtelen ellibben a férfi elől, aki tekintetével követi, karja szívbemarkoló vágyat jelez. Amint a zene a tetőpontjához közelít, a nő a sarokhoz ér, majd visszafordul, és elindul a férfi felé. Teste lágyan a férfi kinyújtott karjába siet, majd újból megfeszül: amint a férfi a feje fölé emeli és körbeforgatja, tartása méltóságteljes. Törekény hajlékonysága megengedi, hogy sokáig maradjon magasban a levegőben, mint egy büszke dísz, egy forgó árbo.

Ha egyszer már láttuk, ezerszer is láttuk ezt az ismétlődő mozdulatsort, amely *A hatyúk tava* és az *Ékkövek* című balett *pas de deux*-jére hasonlít, és amely megtalálható a Kanadai, Taiwani, Észak-afrikai, Kubai, Fülöp-szigeteki, Ausztrál, Argentín, Mexikói és Brazil Nemzeti Balett repertoárjában is. Ennek a két testnek a megformálását absztrakt jelölők sorozataként értelmeztük, ami betetőzése a testi finomság és megtisztulás törekvéseinek, ami pedig a reneszánsz Európa udvari szabályainak a testre vonatkozó etikettjéből származik.<sup>1</sup> Ezek a testek a lélegzetelállító testi beteljesedést ünneplik. Folyamatosan eltűnő tökéletes formák légies birodalmát táncolják el.

Ezek a testek vágyakozó testek is, amelyek eltávolodnak, majd egymás felé sietnek, testek, amelyek megérintik egymást, finoman és odaadóan küzdenek együtt más testek előtt, akik névtelen helyükön egy elsötétített nézőtérben szintén vágyakoznak rájuk. És ezeknek a testeknek társadalmi nemük van. Még a legnieszexebb jelmez mellett is a nő spicc-cipőt, a férfi pedig balettcipőt visel. A nő lábával, karjával és fejével számtalan bonyolult alakzatot formál meg, míg a férfi a levegőbe emelkedik, és vagy száz különböző pozícióban legyőzi a gravitációt. A nő feszesen kinyújtózik, amíg a férfi tartja. A nő előremegy, a férfi pedig a háttérben marad. A nő előrenéz, amíg a férfi a nőt figyeli. A nő megérinti a férfi karjait, kezeit és vállait, a férfi pedig a nő karjait és kezeit, sőt a csípőjét, a combját, a fenekét és a hónalját is.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ez olyan klasszikus tánc történeti könyvekben szerepel, mint Lincoln Kirstein írása [*The Book of the Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Garden City Publishing Company, 1942] vagy Walter Sorell könyve [*The Dance Through the Ages*. New York: Grosset & Dunlap, 1967]

<sup>2</sup> A balett tánckíséretének hagyományairól átfogó elemzést nyújt a balett, a modern tánc és a 'kontakt improvizáció' tánctechnikájának összehasonlító tanulmányozása során Cynthia Jean



És ez a két test egyértelműen meghatározott nemi viselkedése miatt a férfiasság és a nőiség közötti különleges kapcsolatot táncolja el.<sup>3</sup> Többet tesznek annál, minthogy megteremtik az eleven, öntudatos, féltő és gondoskodó férfiasságot, valamint a bájos, fürgé és vibráló nőiséget. Vágyuk ismétlődő sürgetése – a testek horizontális csábítása, és a testek vertikális egybeolvadása – nemcsak egyesült szobor-egészeket eredményez, amelyek a férfi és a nő szerepek tökéletes egységét emblematizálják. A *férfi* és a *nő* nem egyformán vesz részt koreografált egyesülésükben. A *nő* és a *férfi* nem hordoz azonos vegyértéket. A *nő* állandóan elől van a *férfi* csodálatának tárgyaként. A *nő* sosem nyújtja ki a karját, hogy megragadjon a férfit, de valami mindig felé hajtja, karját hátranyújtja, hogy birtoklását nagyobb erővel jelezze. A *férfi* epekedik érte, és élénken mozog, hogy hátulról vagy oldalról megtartsa, mégis úgy táncol, mintha a *nő* csak egy vágyott álom vagy hallucináció volna, amelyet csakis abban a pillanatban érhet el. A *nő* fejezi ki a *férfi* vágyát. A *nő* maga a csábítás, amelyet a *férfi* az egész világnak megmutat.

A világon egyre többen látják őt, hiszen a balettet már a korábbi csendes-óceáni és latin-amerikai gyarmatokon, valamint Kínában és Japánban is elfogadták, tehát az egész földön elterjedt.<sup>4</sup> A tánc és a balett eredményeinek egyetemes szabályairól folytatott heves vita, beleértve a pedagógiai fegyelmezettség és a tökéletes minőség kritériumait, egységesítő közeget ígér a kulturális különbségek kifejezésére. Globális esztétikát ígér, amelynek egyetemes követelményei minden közösség számára lehetővé teszik, hogy pontosan meghatározza magát, ugyanakkor minden egyes közösségnek felkínálja a forma világjátékosa szerepét. Az évenkénti Balett Olimpia egybeolvasztja a sport és a művészet közötti megkülönböztetéseket, és mindenkit meghív, hogy részt vehessen ebben a páratlan esztétikai vállalkozásban. A videó, a balett esztétikai ideáljának – kinyújtózó testvonalak és tökéletes alakok – dokumentálására kiválóan alkalmas médium, a táncoló testek képeit a világon mindenhová eljuttatja. Ez egy olyan első világbeli export, amelynek történelmi repertoárja számtalan képet tartalmaz az egzotikusnak tartott népekről, amelyek a képek esztétikáját a saját hagyományukként veszik át. A kortárs absztrakt balettben kevés marad azokból a külföldi egzotikumokból – a színes, érzéki díszletekből, vagy a szilaj, ellenállhatatlan nőkből és az agresszív, falánk gazemberekből –, amelyek bűnös és szexuális ösztönzéseik egyesítésével a 19. századi balett-cselekményeket előremozdították. A mai balett kifinomult geometria, a testi fegyelmet és az odaadást hangsúlyozza. Ahelyett, hogy valódi és képzeletbeli világokon utaztatna át, mint a 19. században, a kortárs balett látszólag semleges technét nyújt, amelyen keresztül a kulturális vagy pszichológiai hangulat intenzitásai kivethetők.

Novack könyve: *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. [Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990]

<sup>3</sup> Cynthia Novack és Ann Daly elsőik között kezdeményezték a nemek által meghatározott szerepek tanulmányozását a táncban. Lásd Ann Daly írását: 'The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers' [The Drama Review 31.1 Spring 1987]

<sup>4</sup> A balett történetének az a szakasza, amikor a balett kivándorolt Európából, alig várja, hogy megírják. Ezzel a kivándorlás gyarmatosítás miatti következményeire szeretnék utalni, habár történetének teljes felőlése túlmutat esszénk keretein, és az a kísérlet is, hogy a posztkoloniális elmélet és a balett világméretű elterjedése között összefüggéseket keressünk.

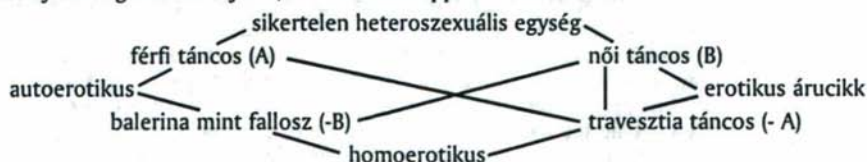


A virtuozitás tájképein mind a *nő*, mind a *férfi* teste a gyarmatosítás és a gyarmatosított kapcsolat jeleit magán viseli. Elidegenített testekként ellenállnak az ősi táncformáknak. Testi erőfeszítéseik pusztá izgalma pedig a nézőket büszke és lelkes válasza ösztönzi. A férfi és a nő sok mindent hajlandó megtenni, miközben elrejtí az erőfeszítést, amely a testalakzatok, ritmikus kifejezések és bonyolult súlypontváltások megvalósítását olyan egyszerűnek és pezsdítőnek láttatják. A nő és a férfi azért izzad, hogy kifejezze a koreográfus látását, és még le is törlik arcukról az erőfeszítéssel együtt járó feszültséget, az energiát pedig úgy alakítják át a végtagjaikon keresztül, hogy munkájuk erőfeszítés nélkülűnek tűnjön. Az izzadság jelei lassan megjelennek a hónalj, a lágyék, a has és a hát tájékán, ami az erőfeszítésük elrejtését még meggyőzőbbé és csodálatosabbá teszi.

Habár ez a két táncoló test osztozik a mesteremberek tökéletességének szándékában, nem láthatóak egyformán. Közös törekvésükben jelenlétük kétféle formája nem egyenértékű. Páros táncokban a férfi elhalványul a nő előtt vagy mögött, így nélkülözhetetlen segédgé válik: a szükséges háttérfüggönnyé, amelyhez viszonyítva a nő szikrázik. És bár a férfi szólói során, amikor feltárul légies ügyességének az ereje, ellenállhatatlanul jelenik meg, majd az előadás végén, a meghajlaskor is a színpadon marad, a nő teljesítményét kíséri és felerősíti, és egyúttal minden figyelmet a nő felé irányít. A nő, mint egy varázsszessző, érzékenyen remeg és megfeszül, a férfi pedig minden részegeződő tekintet energiáját a nőre tereli, aki bár a közönség bámuló tekintetét irányítja, nem kap érzékelhető vagy tartós identitást. A nő személyiségét elhomályosítja a figyelem, amelyben részesül, és amely azt igényli, hogy mindenki előtt táncoljon. Ahogy a férfi a nőt közvetíti, úgy közvetíti a nő a vágyat. A nő annak bizonyítékaként létezik, ami vágyott, de ami nem valódi. Az ő teste sok tekintet túlfűtött vágyától ég, és akárcsak a láng, ő is anyagtalan. Egyszerűen a nő a fallosz, és a férfi testesíti meg azokat az erőket, amelyek ösztönzik, irányítják és manipulálják.<sup>5</sup>

Most pedig egy merész javaslat következik. A finom és hajlékony eleganciát, a női testiség ünneplését miért sértenénk meg azzal, hogy a fallosz szexuál-politikájához kötjük? A férfi és a női táncosok a múltjuktól függetlenül miért ne részesülhetnének egy egyenlőségre törekvő jövőben akkor, amikor a balett a késő 20. századi globális állam

<sup>5</sup> A balerina lehetséges identitásának megértése eleinte abból a kísérletéből fakadt, hogy megértsem a 19. századi újítások teljes hatását a balett-technikában és kifejezőeszközeiben. Amint a szöveg érvelése mutatja, a balett-szótár külön kifejezőeszközökre osztása a táncosokra és a táncosnőkre nézve látszólag egyidejűleg történt meg a travesztia táncos népszerűségének növekedésével. Ez a három említett szerepkör olyan ellentétpárokat és megkülönböztetéseket vetett fel, amelyek Greimas négyyszögén ábrázolhatók. Fredric Jameson szerint – akinek Greimas-ról készült munkája megtalálható a *The Ideologies of Theory: Essays 1971-86*. [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988] című könyvében – a négyyszög negyedik meghatározása felfedi a teljes viszonyrendszer rejtett ideológiai tartalmát. A négyzet, amennyire meg tudtam fejteni, a következőképpen értelmezhető:







részesen lesz. A válasz a társadalmi nem által meghatározott testek sorozatában rejlik, amelyek történetileg a balett hagyományban fejlődtek ki az elmúlt kétszáz év során.<sup>6</sup> Akár a klasszikus remekművek átdolgozott változataiban láthatóak – *Giselle*, *A hatyúk tava*, *Coppélia*, stb. –, akár pusztán a tánc kifejezőeszközeiben és stílusában, ezek a múltbeli testek túl nagy súllyal nehezednek a kortárs balettre ahhoz, hogy lehetővé válhasson a jelentésnek a társadalmi nemtől független befogadása, vagy hogy lehetővé tegyék a társadalmi nemi tartalom mint fölösleges formai jegy felszabadítását, hiszen annak hatása mindössze egy jelentéktelen kliséével analóg.

A balett globális láthatóságának ebben a pillanatában a társadalmi nemi jelentés történetét sokkal fontosabb megalkotni, mint valaha. A balerina mint fallosz mind a női, mind a

<sup>6</sup> Egy másfajta válasz adódhat a balett kifejezésének működéséről és pl. az operáról készült vizsgálat összehasonlításakor. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* [New York: Poseidon Press, 1993] című könyvben Wayne Koestenbaum az opera különleges kifejezőerejét a fülon át történő kommunikáció termékeként azonosítja:

A hallgató teste belülről megvilágosodik, kitarul: az énekes nem a saját torkát fedi fel, hanem a hallgató belsejét. A hangja belém hatol, „én”-né, belsővé alakít, annak a ténynek köszönhetően, hogy belém hatoltak. Az énekes a beszivárgásnak köszönhetően az „én” porózus membránján áthalad, és kétségbe vonja azt a fikciót, hogy a testek különálló, elhatárolt egységek. Az énekes lerombolja a határt az ő és a mi testünk között, amint hangja rendszerünkbe behatol. A Metropolitanban Leontyne Price szólóestjén ülök 1985-ben, és Price vibrálása a testemben van, felöltöztetve a bensőségesség kellékeivel. Leontyne Price-t hallgatom vagy bekebelezem őt, az emlékezetembe vésem. A szellemem részévé válik. Kezdem azt hinni – merő illúzió –, hogy az én „én”-emet vezeti elő, nem az övét, mint arra Walt Whitman utalt, amikor megszólított egy énekest 'A bölcső végtelen rengéséből' ('Out of the Cradle Endlessly Rocking') című versében:

„Ó, te magányos énekes, magadnak énekelve formáltál engem,  
Magányos hallgatód, hogy folytassalak”

[Ford.: Weöres Sándor In Walt Whitman: *Fűszálak*. Budapest: Magyar Helikon, 1964]

Az énekest a tetőpontig követem, vágyom rá, hogy bekövetkezzen, és amikor eléri azt a hangot, úgy érzem, megteremtettek. (Koestenbaum 1993, 43)

Koestenbaum szerint részben ennek a bensőségességnek a kialakítása a felelős azért, hogy az opera homoszexuális férfiak és nők közönségét vonzza. Többek között Elizabeth Wood és Terry Castle megerősítik és kibővítik Koestenbaum állítását azzal a felvetésükkel, hogy a hang minősége, hangzása, rugalmassága és a zengő „mély hangok” a lesbikus hallgatóság számára a vonzalom forrása. Lásd Wood esszéjét 'Sapphonic' [In: Philip Brett, Gary Thomas és Elizabeth Wood, szerk.: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, 1994, 26-37] és Castle írását 'In Praise of Brigitte Fassbaender (A Musical Emanation)' [In: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality in Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993, 200-223] címmel. A homoszexuális férfiak és nők különböző, bár néha azonos okokból kötődnek a dalt előadó hanghoz, az opera látványosságához és a dívához. Az előadást lelkületével ellentétben olvassák, hogy olyan értékrendszereket találjanak, amelyek szexuális és szociális identitásuk összetett helyzetével összhangban vannak az adott társadalomban. Azonban ott, ahol a test nem a kifejező jelzések létrehozásának helyszínéül szolgál, hanem az anyagosság kifejezéseként, az előadóhoz való érzelmi kötődés lehetőségei másképp alakulnak ki. Senkit sem zavarnak a nagy darab, esetlen testek, amelyek fényes hangokat adnak elő az operában; maguk a hangok keltenek izgalmat. A balettben azonban a testek számítanak, és a táncoló, különösen a balettet táncoló testtel való azonosulás kevésbé valószínű, hogy azt a bensőségességet alakítja ki a nézőben, mint amit a hang képes létrehozni.



férfi vágy megjelenítésének elemzését megkívánja. Kikényszeríti, hogy a női néző figyelmének klasszikus irányítását megvizsgáljuk: vagy a férfi táncos szemén keresztül kell annak partnerére néznie, hogy a vonzalmat megerősítse, vagy passzívan bele kell élnie magát „a balerina mint a férfi vágyának tárgya” szerepébe. Nézőként való részvételének mindkét leképezése szemben áll a férfi logikával, amely a nőket áruba bocsátja, hogy a férfi felsőbbrendűségének számtalan formáját alátámassza.<sup>7</sup> A balerina mint fallosz a férfi néző tekintetét is kérdésessé teszi: a színpadon az ő azonosulási pontja egy nőies, harisnyát viselő férfié, akin keresztül kell eljutnia az úton a bűvölet tárgyáig, vagy akire az előadás homoszexuális ellenolvasatán belül összpontosíthat.<sup>8</sup> A balettelőadás teljes kontextusa, a balettelőadások figyelemre méltó homogenitása a koreográfiai hagyomány esztétikájától függetlenül – modern tánc, dzsessz, kísérleti vagy népi – mindezekre a társadalmi nemmel rendelkező identitásokra ráirányítja a figyelmet.

De a balerina-fallosz merészsége mást is ígér: azt, hogy minden szörny megengedheti magának, hogy aberráns részeinek kataklizmaszerű energiájából egy olyan új identitást kovácsoljon, amely a pillanat politikai és esztétikai követelményeinek megfelel.<sup>9</sup> A balerina végül is elbűvölően varázslatos. Tüzetes feminista vizsgálatnak alávetve az undor tárgya, mindamelllett elbűvöl bennünket. Talán a balerina mint fallosz szimbólumán keresztül hatalmasa átalakulhat, hogy karizmáját igazolja amint saját sorsát meghatározza. Talán a balerina mint fallosz termékenyen hathat a balettra, miután sokáig geometrikus formák között hivatkozásoként nézték, egy bizonyos érzéki, sőt szexuális tekintélyként. De először is a balerina mint falloszt tartalommal kell megtölteni, eredetet, történetet és anatómiát kell hozzárendelni.

<sup>7</sup> Itt Gayle Rubin híres írására utalok: 'The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex' [In: Rayna R. Reiter, szerk.: *Toward an Anthropology of Women*. New York, Monthly Review Press, 1975, 157-200]. A feminista elméleteken belül az ő esszéje volt az egyik első írás abban a hosszan tartó vitában, amely megkérdőjelezi a nő szerepét a kultúrán belüli árucseré legalapvetőbb kategóriájaként.

<sup>8</sup> Koestenbaum kifejezően írja le a homoszexuális férfi tapasztalatát, amikor a divával azonosul az operaelőadás során. Gyanítom, hogy a balettelőadás annyiban hasonlóan működik, hogy a homoszexuális néző figyelmen kívül hagyja a narratíva nyilvánvaló heteroszexuális készítését, és sem a férfi, sem a női táncos nem szolgál figyelmének kizárólagos középpontjaként. Inkább a balett által nyújtott testi és érzéki elegancia általános hangulata az, ami a homoszexuális férfiak körében annyira népszerűvé teszi. Amíg tehát az opera a leszbikus hívekkel szintén büszkélkedhet, addig a balett a leszbikus néző számára kevésbé érdekes, ha egyáltalán az. Ennek az esszének az az egyik célja, hogy ennek a különbségnek megalkossa az elméleti hátterét.

<sup>9</sup> Itt a Donna Haraway által feltárt lehetőségekre utalok, amelyeket a politikai ellenállás terén a Kiborg kínál a 'Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's' [In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 1991] című írásában, valamint a Szörnyeteg 'The Promises of Monsters' [Lawrence Grossberg, Cary Nelson és Paula A. Treichler, szerk.: *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992, 295-337] című munkájában.





Valamikor a 19. század közepén Párizsban, abban a városban, amely minden európai főváros közül a legfényűzőbb és legtovább tartó teljesítményeknek adott otthont a táncszínházban, a koreográfiai és narratív elemek megmerevedtek, hogy egy külön látványműfajt teremtsenek, amelyet romantikus balettként ismerünk, és amelynek nyomai a kortárs balett esztétikájában még kísért.<sup>10</sup> Ebből az időszakból két balettelőadás *La Sylphide* [*A Szilfid*] (1832) és *Giselle* (1841) címmel maradt fenn több balett-társulat repertoárjában, és roppant népszerűségét a mai napig is megőrizte. Ennél még érdekesebb az, hogy a romantikus balett külön kifejezőeszközöket írt elő a férfi és a női táncosoknak – a kecses és összetett lábmunkát, a láb *développé*-it és nyújtott testű egyensúlyozást a nőknek, magas ugrásokat, lebegő szokelléseket, és sokszor megismételt piruetteket a férfiaknak. Ez ésszerűsítette a spiccelés új technikáját, amely kimerítővé és meglehetősen bizonytalaná tette a táncosnő előadását. Emellett ösztönözte a páros elemek újabb szabályait, amelyek között az érintés, a támasztás és a látványos alakzatok új előírásai is szerepeltek. A 18. század végéig a *pas de deux* nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a táncosok és a táncosnők egymás mellett szerepeljenek, vagy külön kijelölt, egymást tükröző, szembenálló útvonalak mentén. Ezek a táncosok a lépések közös kifejezőeszközeivel rendelkeztek, amelyet a táncosoknak és a táncosnőknek előírt jellegzetes stílusban adtak elő. A romantikus balett korszakában a páros tánc kitartott, lassan forgó alakzatok elemeit is tartalmazta, amely során a táncos és a táncosnő bonyolult mintázatot formáltak meg: a férfi táncos mindig megtámasztotta, irányította és mozgatta a táncosnőt, amint az finoman és bizonytalanul egyensúlyozott teljesen kinyújtott alakzatokban. A táncosok és a táncosnők eltérő kifejezőeszközei a nemek közti különbséget sokkal inkább szimbolizálták, mint a 18. századi előadók jól elhatárolható stílusai.<sup>11</sup>

Ezek a duettek egy nemes, bár kissé összezavart vezető táncost két női karaktertípus egyikével párosították: a természetfölötti lénnel vagy az egzotikus idegenével. Levegőtündérek (szilfidek), habléányok (najádok) és tündérek (villik) ígértek titokzatos, ködös, álomszerű és páratlanul könnyed tisztavirágéletet. Cigányok, kreolok és keleti szereplők

<sup>10</sup> A romantikus balettről és annak kulturális háttéréről szóló kitűnő összefoglalás Eric Aschengren 'The Beautiful Danger: Facets of Romantic Ballet' című írása. [In: Dance Perspectives, 58. New York, Dance Perspectives Foundation, 1974.]

<sup>11</sup> Itt arra a váltásra utalok, amely az egy biológiai nem / két társadalmi nem-modell és a két biológiai nem / két társadalmi nem-modell között jött létre, és amelyet Thomas Laqueur is leírt a *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* [Cambridge: Harvard University Press, 1990; magyarul *A testet öltött nem: test és nemiség a görögöktől Freudig*. Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2002] című könyvében, és kifejezően összefoglalta az alapvető különbségeket a férfi és a nő alábbi leírásában:

Hajlamait tekintve férfi és nő úgy teremtetett, hogy az előbbi az erő birtokosa, így ő parancsol, és ő követelheti meg az engedelmisséget. Amíg a férfi valószínűleg hevesebb indulatok foglya, addig a szelíd, alávetett, gyenge nő mintha csak szeretni és vigasztalni, engedelmeskedni és tetszeni vágya. Mindez a férfítől méltóságteljes, büszke, tekintélyt parancsoló magatartást követel; a férfi egyenes tartása és fejének mozdulatlansága határozottságot kíván sugározni, míg a nő tartása legyen inkább félnék, kecses, kellemmel teli: minden kölcsönözzön neki bájít és szeretetreméltóságot, finoman lehajtott feje a gyermeki báj minden édességét idézze fel.



alkották a szilfidek pogány megfelelőit. Ezek a mámorosan érzéki, szemérmetlenül csábító hősnők számtalan akadály után végül kiteljesítették romantikus kötődéseiket, míg a szilfidek egyértelmű Mássága rendszerint tragikus következményekkel járt. Mindkét esetben az irányító férfi átadta magát a nő iránti odaadásnak, felkutatta, bálványozta és féltő gondoskodással kísérte.

Ez a két női karaktertípus segített megoldani a balett legnagyobb dilemmáját, ami a 18. század utolsó évtizedeiben egyre sürgetőbbé vált: hogyan lehetne egységesíteni a koherens cselekmény és a virtuóz tánc színrevitele iránt egyaránt fellépő igényt. A balett cselekményei tipikusan egyfajta megoldást kínáltak fesztiválok, esküvőket vagy ünnepségeket beépítve, vagyis olyan alkalmakat, ahol a tánc a cselekmény részeként várhatóan előfordul. A női főszereplő azonban egy sokkal fontosabb szerepet töltött be a dráma és a látvány egyensúlyozására. Mint az egzotikum egy formája, akár idegen, akár természetfölötti lényként, az ő karakterét könnyen úgy értelmezheték, mint aki eleve a táncra teremt. Vagy ami még jobb, a tánc úgy jelenhetett meg, mint a szereplő létmódja a világban. A sétáló, beszélő és gesztusokkal kommunikáló emberrel ellentétben, ő legjobban azt tudta, hogyan kell lebegni, szökkenni, függeni és eltűnni. Táncosként könnyű volt megtestesítenie a szükséges szenvedélyességet, csakúgy, mint eltáncolnia a klasszikus lépések repertoárját. A tánc sürgető vágyának köszönhetően könnyen átváltott a történetből a látványba, majd újból vissza.

A tragikus balettek, mint a *La Sylphide* és a *Giselle*, amelyek a szilfidek és az ember (*La Sylphide*), vagy a herceg és a parasztlány (*Giselle*) közötti szerelem lehetetlenségéről szolt, a külön kifejezőeszközöket és a szereplők sztereotípiáit a legelőnyösebben használták fel. Hősnők nemcsak az elveszett szerelmet, hanem a be nem teljesült vagy a megvalósíthatatlan álmokat is szimbolizálták. A szilfidek erdőben élő csoportja az absztrakció és az érzékiség ideális keverékét, az elbűvölő érzékenységet jelképezték, ami a valódi világ földi tetteiben már nem található meg. *Giselle* az ártatlanság bűbájos közvetlenségét ígérte, ami érintetlen a steril és unalmas arisztokrata (vagy urbánus) civilizáció erkölcsi törvényeitől. Tragikus halálakor átváltozott villivé, az elvarázsolt lények egy újabb változatává, aki egy

Az élet hétköznapi szerepeiben a férfi képes megőrizni hűvös nyugalma, azaz képes mélyebben belelátni a dolgokba, mint a nő, aki könnyen elvesz a sok inger közepette. Ha a férfi gesztikulál, gesztusai mindig egyfajta felsőbbrendűségről is árulkodnak, főként mikor energikus érzelmek kifejezésére törekszik. A nő, akinek fejében egyébként is hemzsegek a gondolatok és a férfiénél árnyaltabb megoldások lehetőségei, mozdulatai kifinomultabbak, gyengédebbek, változatosabb skálán mozognak, kevésbé lendületesek a férfi gesztusaihoz képest.

A járást és a nyelvi kifejezésmodot illetően a férfi, akinek törzse kevésbé kiegyensúlyozott, és merev a testtartása, nagyobb erővel és súllyal lép, járását jellemzi egy bizonyos férfi-jelleg és célirányosság, tekintete zárkózott és elgondolkodó, beszéde energikus, pozitív és szabályos, hangja erőteljes, tekintélyt parancsoló és sosem csattan fel egyik pillanatról a másikra. A nő járása könnyed és elegáns, tekintete lágy, a nő érzékenységéről és kifinomult lelki rezdüléseiről árulkodik. A nő olyan érzékenységgel van megáldva, melynek köszönhetően végtelenül sok mindent képes megérezni, beszéde gyakran túláradozó, de szinte mindig szórakoztató módon, beszédmódja elbájoló, hangja csilingelő és tiszta, gyors és szabálytalan légzésének következtében keble folyton furcsán mozog, ami jellegzetes karaktert kölcsönöz a nőnek.

[Franciából fordította: Bakonyi Veronika]



olyan lány volt, „aki túlságosan is szeretett táncolni”, és aki esküvője éjszakáján beteljesületlen szexuális vágyának tetőpontján meghalt.<sup>12</sup> Éjjel az erdőben a villik megjelentek a halandóknak, a mit sem sejtő férfiakat táncra csábították, akik végül annyira kimerültek, hogy belehaltak. A villik a szilfidekhez hasonlóan érzéken megbabonázták a férfiakat, majd eltűntek.

A halvány gázvilágítással és a bonyolult lebegő masinériával létrehozott látvány ezeknek a túlluhás természetfölötti lényeknek optikai meghatározhatatlanságot és pompát kínált. A nézők tanúi lehettek a halandókat szelíden elhagyó, délibábszerű alakzatok megszűnésének és eltűnésének. A manók világa elbűvölő melankóliát árasztott, ami felülmúlta a jókedvet, elveszett reményekre utalt. Miután a szilfidet halandó kedvese megfosztotta szárnyaitól, halála olyan erkölcsi és esztétikai jelentőségű volt, ami a romantika legjobb irodalmához hasonlítható. Giselle megindító és csodálatra méltóan sikeres erőfeszítése, hogy kedvesét, a herceget megmentse a mohó villik elől, reménnyel és bátorsággal töltötte el, ami meghaladta különös jelentőségét.

Ezeknek a baletteknek a sikere és maradandósága nemcsak a nagyszabású elképzelésből és a fényűző látványból fakadt, hanem a virtuóz színrevitel számtalan lehetőségéből is. A közelgő esküvő ünneplése a *La Sylphide*-ben a hatalmas *corps de ballet* [balettkar] és számtalan szólista képességeivel hivatkozott. A boszorkányok tánca, amely a II. felvonást megnyitotta, magas ugrásokat és sodró erejű akrobatikát ígért, amiért rajongott a közönség. Giselle faluja a szünetet táncos mulatsággal ünnepelte. A villik a II. felvonásban Giselle beavatását, Hilarion, az erdész halálát, valamint a herceg üldözését táncolták el. Ezek a jelenetek megmutatták a csoport precizitását, amely a káprázatos egyéni tudás bonyolult lépéseire és mozgó mintázataira épült. A táncosok térbeli elrendezése és a táncok sorozata a jeleneteken belül mindig háttérrel nyújtott a képességek hierarchikus bemutatásához a *corps de ballet* és a szólisták szembeállításával, mégpedig úgy, hogy igazolják azt a próbafolyamatot, amely nagy táncosokat nevelt.

A 18. század elején a tánc tudás újabb szintjeinek kifejlődése követhető nyomon amint a pozíciók, lépések és variációk meghatározásával megszilárdulnak a balett kifejezőeszközei. A táncosok a közönség több nemzedékével is megszerettették magukat ügyességük és eleganciájuk fejlődésének újabb bizonyítékaival. A 19. század eleji virtuozitás keresése a testi érzékenység újabb szemlélete miatt jelentett változást, ez pedig a táncosok próbafolyamatában, valamint azokban a magas elvárásokban öltött testet, amelyek a társastánc képességeire valamint a testi fegyelemre irányultak a kibontakozó testnevelő mozgalomban. A 19. század elején a táncosok már nem személyre szabott étrendjüket tanulmányozták, amelyet kimondottan a fizikai alkattukhoz és hajlamaikhoz igazítottak, hanem helyette nagy létszámú osztályokban megtanulták a gyakorlatok szabványosított, meghatározott alakzatokból álló sorozatait, amelyeket minden testtel összehangolhattak.<sup>13</sup> Az anatómia

<sup>12</sup> Ez a leírás a *Giselle, ou les wilis* [*Giselle és a villik*] című balett kiadott, Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier és Jean Coraly által írt szövegkönyvéből származik. [*Giselle, ou les wilis, ballet fantastique en 2 actes*. Paris: Mme Ve Jonas, Librairie de l'Opéra, 1841]

<sup>13</sup> Carlo Blasis az új pedagógiát a *Traité élémentaire, theorique et pratique de l'art de la danse* című könyvében írja le. [Milan: Chez Meati et A. Teneti, 1820]



tudománya szerint ezeknek az osztályoknak az volt a pedagógiai céljuk, hogy a testi erőt és hajlékonyságot fejlesszék a forgások számának növelése, a magasabb ugrások és lábnyújtások, valamint a hosszabban kitartott egyensúlyozások érdekében. A társastánc repertoárja hasonló célokat tükrözött a testi teljesítmény növelésével: bonyolultabb ritmussémákat, dobantásokat, ugrásokat és súlypontváltásokat. A különféle *bal és fete* [ünnepély] alkalmain, ahol a társastánc előfordult, a virtuozitás keresése olyan testet jelölt, amely nem a kommunikáció közvetítője volt, hanem a képességeket tette közszemlére.<sup>14</sup> A testnevelés egy új diszciplinájának a megjelenése megerősítette a „közszemlére bocsátott test” szemléletet, amikor a gyakorlatokat azzal a kizárólagos céllal azonosította, hogy a testi erőt és kiegyensúlyozottságot fejlesszék.<sup>15</sup> A 18. században számos tevékenység – beleértve a táncot is – résztvevőitől egészséges testet követelt meg. Akkor a test dologság volt, ami megkívánta önmaga gondozását és védelmét. Száz évvel korábban a tánc olyan metadisziplinát alkotott, amely felkészítette a testet, hogy minden cselekvést eleganciával vigyen véghez, akár sportról, háborúról, akár a társas viselkedés mindennapos illeméről volt szó.<sup>16</sup> Akkoriban a táncszínház gyakorlata, mint a testnevelés vagy a társastánc formái, olyan testet alakított ki, amelyet az általa végzett gyakorlatok különleges programja elszigetelt és korlátozott.

Ha a virtuozitás testi kíváncsi megvonnak a testtől minden kapcsolatot a kifejező közvetlenséggel, azzal még nem fosztják meg a nemétől. A testi fegyelmezéssel átalakított test olyan tárggyá vált inkább, amelyet a sokféle szexuális konnotáció semlegesebb és erősen behatárolt gyűjtőhelyeként mutatott be. A páros tánc szabályai előtérbe helyezték a női testet a néző gyönyörködtetésére, és ez a test a szexualizálás minden következményét is magán viselte. A kritikusok a táncosnők testrészeit kínzó részletességgel és fixírozó tekintettel írták le és hasonlították össze. Gúnyos pletykák tömkelege röppent fel, egyfajta életrajzként beszélve el a táncosnők szerelmi viszonyait és szexuális kalandjait.<sup>17</sup> Ezeknek a kiadványoknak a megvető, de pajzán hangja, és a bujálkodás gyanúja megkülönbözteti őket a mértékletesebb irodalomtól, amely a 18. századi balerinák ragyogását és tekintélyét

<sup>14</sup> A társastánc gyakorlatának változó megítéléséről összefoglalást nyújt Jean Michel Guilcher: *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. [Paris, Mouton & Company, 1969] című könyve. A társastánc gyakorlatának részletesebb elemzése található Sarah Cordova 'Poetics of Dance: Narrative Designs from Staël to Maupassant' [doktori disszertáció, Los Angeles: University of California, 1993] című írásában.

<sup>15</sup> Georges Vigarello *Le Corps redressé: histoire d'un pouvoir pédagogique*. [Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, („Corps et culture”), 1978] címmel nagyhatású és meggyőző könyvet írt a testtartás oktatásának és a testi viselkedés változásának történetéről a 17. századtól napjainkig.

<sup>16</sup> XIV. Lajos a Táncakadémia számára készített eredeti oklevele részletezi a táncnak a harcművészetekben és a színházi szórakoztatásban betöltött szerepét. A 18. század elején és közepén a táncról szóló számtalan kézikönyv igyekezett helyreállítani a tánc értékét mint a helyes viselkedés, a vonzó megjelenés, a jó egészség és minden siker alapját.

<sup>17</sup> Az egyik példa az 1840-es években megjelenő olyan kiadványok közül, amelyek elsősorban művésznőkről terjesztettek pletykákat, Touchard-LaFosse *Chroniques secrètes et galantes de l'opéra, 1665-1845*. [Paris, Gabriel Roux et Cassanet, 1846], n. n. *Le Foyer de l'opéra* [Paris, Hippolyte Souverain, 1842], n. n. *Le Monde d'amour*, [Geneva: Lepondvil, 1842] és n. n. *Les Filles d'opéra et les vertus de table d'hôte* [Paris, J. Labitte, 1846].





foglalta össze. Még a „villi” meghatározása is (a lány, aki a tánc szerelmese volt) utalt a tánc és a baletthez társított szeretkezés félreérthetetlen egybeolvasztására. Így a balett még akkor is, amikor az idealizált varázslat éteri világát táncolta el, szintén hiányosan öltözött, csodálatos hölgyeket ajánlott, akiket az érzéki és szexuális tevékenységek harsány metaforájával kapcsoltak össze.

A 19. század elején kezdeményezett kapitalista piacszerzési stratégiák támogatták és kihangsúlyozták a tárgyasított táncoló testet és az áruvá változtatott táncosnőt.<sup>18</sup> Harsány, reklámkampányokkal a balerinákat tárgyként kezelve az egyiket a másik ellen uszították, és a színpalak mögött olyan teret nyitottak meg, ahol a vagyonos pártfogók a táncosok társaságát élvezhették az előadás előtt és után, valamint az alatt is. Ahelyett, hogy az előadást az adott műfaj vagy karaktertípus kontextusa szerint értékelték volna, a nézőket arra bátorították, hogy a női sztárokat könnyörtelen részletekbe menő összehasonlításnak vessék alá. A testnevelésnek, az anatómiának, valamint egy új tudománynak, a frenológiának köszönhetően a test folyamatos részekre bontása tovább erősítette az elragadtatást, amit a táncosnő egyes testrészei iránt éreztek. A táncosok alacsony fizetése és az elhanyagolható kormánytámogatás a tánc intézményét kiszolgáltatotta a szexuális és az üzleti kizsákmányolásnak egyaránt.<sup>19</sup>

Ha a női test csöndben tűrte a nézők értékítéleteit, bámuló tekintetüket a kérészéletű látvánnyal utasította vissza. Amint az előadások egzotikus díszruháiban táncolt, fényűző légiességet közvetített, ami a nézőket elnémította. Mivel a nézők nem tudták megragadni a mozgásban eltűnő szépséget, átadták magukat a táncosokról szóló pletykáknak, testük kritizálásának, vagy rapszodikus emlegették a tánc kifejezhetetlen bűvöletét. A koreografált cselekménynek vagy eltáncolt változatának szavakba öntése lehetetlennek tűnt. Habár a 18. és a 19. századi koreográfusok balett-forgatókönyveiket a program számára és kiadásra írták, azoktól a koreográfusoktól, akiket ennek a ködös légiességnek a konvenciói alapján képeztek ki, többé nem várhatták el, hogy balett-cselekményeket írjanak, még kevésbé, hogy kitaláljanak. Ekkor egy forgatókönyvíró kérte fel, hogy írjon egy történetet, amelyet azután a koreográfus az eltáncolt cselekményen keresztül megidézett. Semmilyen jelrendszer sem tudta megőrizni ezt a cselekvést. Mint az elérhetetlen szerelem, amelyet jellemzően ábrázolt, a koreografált alakzat csak az azt megjelenítő testeken hagyott nyomot.

A balett mulékonyságát, dekorativitását és élvezetességéről híres szórakoztatási formáját sok női tulajdonsággal kapcsolták össze. A tánc általában hangsúlyozta a test nőkhöz különösen illő mértéktartását és hajlékonyságát, valamint gondoskodó iránymutatással szolgált, amelyre az ember életének legromantikusabb és legnőiesebb pillanatában szüksége van a késő kamaszkori udvarlás során. A test megjelenítése, a férfias és illedelmes viselkedés iránti érdeklődés egy különösen nőies szférából nőtt ki. A tánc-

<sup>18</sup> Ennek egyik leghíresebb példája Louis Véron, aki magánvállalkozásként vette át a Párizsi Opérát 1830 és 1833 között. *Mémoires d'un bourgeois de Paris* [Paris, Gabriel de Gonet-Martinon & Librairie Nouvelle, 1856] című könyve részleteket közöl a különféle játéktervekről, amelyeket azzal a szándékkal vezetett be, hogy az Opérát jövedelmező vállalkozássá tegye.

<sup>19</sup> A táncosok mindennapi körülményeinek legátfogóbb elemzése ebből a korszakból Louise Robin-Challan *'Danse et danseuses l'envers du décor, 1830-1850'* [disszertáció, University of Paris, 1983. Bibliothèque de Cité Universitaire: G. 3848] című tanulmánya.



színház, amelyben ekkor a táncosnők és a női szereplők domináltak, pompás mulatságot ígért, a tanulságos élménynél többet. A művészi törekvések hasonlóképp feminizálódtak a politikai és gazdasági irányításnak átengedett társadalmi szférán belül. A test bemutatása iránti érdeklődése, mulandó formája és a szóbeliségnek való ellenállása miatt a tánc mindenekelőtt nőies természetűnek tekintette magát minden más művészettől eltérően.

A mai előadásokra jellemző élesebb körvonalú testek, az absztrakt alakzatok és az atlétikusság nem okoznak lényegi változást a kulturális és esztétikai kérdések 19. századból örökölt keretében, amely ma is meghatározza a balettet. Ha nem is az egész világon, akkor legalább az USA-ban és azokban az európai országokban, amelyek a balettet exportálták, a klasszikus lépések és a szimbolikus gesztusok közötti választóvonal, a virtuóz színrevitel szándéka, a nemi szerepek alapján megosztott munka, a tánc hírneve nem verbális szóalkotatási formaként – mindezek központi jelentőségük maradnak a balett önmeghatározásában. Annak ellenére, hogy az elragadó testi formák koreográfiai érvényessége tartós, az a kényes kérdés, hogy miről szól a balett, még mindig nagyon homályos. Amennyiben a koreográfus az emberi érzelm, kölcsönhatás és dráma minden oldalát igyekszik bemutatni, ki kell alakítania valamilyen kifejezőeszköz-rendszert, legyen az pantomimes, vagy modernista. A gesztusait pedig valamelyest össze kell hangolni a balett alapvető kifejezőeszközeivel, és azzal az elvárással, hogy virtuóz táncot mutasson be. A balett-próba, amely nagyobb fájdalommal jár, és megerőltetőbb, mint valaha, olyan elszánt és bűvöletes játékot eredményezett, amely rendszerint arra ösztönzi a közönséget, hogy tapsukkal megszállítsák az előadást. Még a legavantgárdabb társulatokban fennmaradtak a külön férfi és női kifejezőeszközök. Ahol a balett kifejezőeszközei összeolvadtak a modern, a dzsessz és a posztmodern mozgalom hagyományaival, hogy elhomályosítsák a stilisztikai és lexikai különbségeket, a spicc-cipő megmaradt a táncosnőt érintő követelményeivel együtt, hogy a műfaj nézőit megnyugtassa. Annak ellenére, hogy az utóbbi időben a férfi táncos is megbecsülést szerzett, a balettet továbbra is nőies művészetként tartják számon, különösen akkor, amikor a zenével, a festéssel vagy a költéssel hasonlítják össze. Hiányzik belőle az átjárható jelölési rendszer állandósága, és úgy tűnik, teljesen lehetetlen szavakba önteni.

Ami a 19. századi hagyományból már nem marad fenn tovább (vagy talán csak elkenődzik?), az a balett harsány szexuális hanghordozása, a nemi identitás és a szexuális vágy extrovertált jeladása. Úgy tűnik, hogy a mai közönség a balerina szétterpesztett lábait az *arabesque promenade* táncában nem genitáliákként értelmezi. Azt a pillanatot, amikor a nő combjai a partnere arcát súrolják, amint egy emelés után leereszkedik, nem orális szexnek tekintik. Azt pedig nem tekintik szeretkezésnek, amikor szelíden partnere hason fekvő testére ereszkedik. A balettező testforma és testvonal szertartásossága meghatározza a testrészeknek és az érintés konvenciónak minden szabályát. A 19. századi közönség szintén elfogadta a testrészek esztétizált rendszerét, amelyet a balett kifejlesztett, függetlenül attól, hogy sok férfi azért ült az első sorba, hogy a táncosok ballépéseit meglesse.<sup>20</sup> Ennek ellenére a 19. századi előadásokon a látványt egyidejűleg testinek, szexuálisnak, elbűvö-

<sup>20</sup> Ezenkívül fetisizáló kalandokban is részt vettek. Amint Margot Fonteyn visszaemlékezik a *'The Magic of Dance'* című videó-sorozatban, Marie Taglioni rajongói legutolsó szentpétervári előadása után megfőzték és megették a táncosnő balett-cipőjét.





lőnek, romantikusnak és esztétikusnak ábrázolták. Annak érdekében, hogy elhatároljuk, mi veszett el vagy alakult át valamiképpen a kortárs balettban, a romantika korabeli előadásokhoz kell fordulnunk, különös tekintettel a néző vágyának irányítására.

A híres kritikus, Jules Janin 1844-ben így értékelte azt, ahogyan a balett a vágyat strukturalja:

A *grand danseur* olyan szomorúnak és kimerültnek tűnik! Annyira boldogtalan és önelégült! Semmire sem válaszol, nem jelent semmit, ő semmi. Mennyire más az a csinos táncosnő, aki vonásai báját és alakja eleganciáját mutatja meg, aki szépsége minden kincsét oly tűnékenyen tárja fel. Istennek hála, tudom, tökéletesen értem, hogy ez a csodás teremtés mit kíván nekünk, és boldogan követném őt a szerelem édes birodalmában, ahová csak szeretné. Bezzeg a férfi, az a rémes és ronda férfi, egy nyamvadt fajankó, akinek fogalma sincs, hogy miért lép úgy, ahogy lép, ezt a szerzetet azért alkották, hogy muskétát vagy kardot cipeljen, és egyenruhát viseljen. Hogy ez az alak úgy táncoljon, mint egy nő – képtelenség! Ez a bajszos lény, aki a társadalom pillére, választója, a törvényhatóság tagja, akinek az a feladata, hogy törvényeket alkosson, s mi több, törvényeket szüntessen meg, égszínké szatén tunikában jelenjen meg előttünk, fején kalappal, azon egy libegő tollal, amely szerelmesen cirógatja az arcát, a férfinem rémes *danseuse*-e a legjobb helyen piruettre perdül, míg a csinos táncos lányok tisztelettudóan meghúzódnak hátrébb – mindez természetesen képtelenség és túrhetetlen, és jól tettük, hogy az efféle művészeket eltávolítottuk élvezeteink útjából. Ma már eme forradalmunknak köszönhetően a nő vált a balett királynőjévé. Teljes nyugalommal lélegzik és táncol. Többé már nem kényszerítik arra, hogy selyem kombinéja felét lemetssze, és partnerére öltse. Manapság a táncoló férfit legfeljebb hasznos kiegészítőként tűrik meg.<sup>21</sup>

Janin tömören megfogalmazta a kialakult csoportosításokat: a férfi identitást a nyilvános szférában és a női identitást a privát szférában, valamint a férfi és a nő előadók elkerülhetetlen sorsát ezeken a csoportokon belül. Az egyrészt nagydarab és testes, másrészt vérszesen nőies férfi táncosokat a színpadtól el kellett tiltani. A „férfinem rémes *danseuse*-ei” nemük kétszeresen is elhibázott bemutatásával csak beszennyezték a nézőt megillető hozzáférést a „csinos táncos lányokhoz,” akiknek – Janin szerint teljesen nyilvánvalóan – az volt a küldetésük és az üzenetük, hogy a nézőt elvezessék a „szerelem édes birodalmába”. A tánc során a szépségnek és az érzékenységnek olyan kincseit tárták fel, amelyek minden egyéb kontextusban elérhetetlenek.<sup>22</sup>

Habár a divat a 19. században minden nőtől egyfajta látványosságot csinált, a táncszínház az egyik olyan kulturális esemény volt, amely a nőket keretbe foglalta, különösen a női testek látványaként. Mint közismert kiválóságok mindennapi életük részletei a színpadi identitásukat buja szerelmi viszonyal töltötte meg.<sup>23</sup> Részvételükről a piacgazdaságban

<sup>21</sup> Ez Ivor Guest fordítása *The Romantic Ballet in Paris* [London, Pitman, 1966] című könyvéből.

<sup>22</sup> 'The Legs of the Countess' című esszéjében [In: October 1986/39, 65-108] Castiglione grófnőről készült fényképeket értelmez Abigail Solomon-Godeau, aki azt itt tárgyalt kérdések nagy részét szintén felveti, és fontos bizonyítékokat tár fel a 19. századi nők helyzetéről a művészetekben.

<sup>23</sup> Franciaországban a táncosok szerelmi kapcsolatairól szóló életrajzi pletykák hirtelen hulláma az 1830-as és 1840-es évekre tehető.



mindenki tudott: a fizetett tapsolókat és az olyan kritikusok nyilvánosságát vásárolták meg, mint amilyen Janin volt, szexuális előjogokat árusítottak annak érdekében, hogy a táncórákat kifizessék. A korosodó arisztokraták és iparmágnások, akik megengedhették maguknak, hogy „hozzájáruljanak a karrierükhöz”, a táncosokra fruskákként utaltak, akiket újra és újra meg lehet mászni, vagy lecserélni egy újra.<sup>24</sup> Ennek ellenére megőrizték méltóságukat, amelyet még Janin megalázó hangja sem tudott megtagadni tőlük, és amely táncstudásukból, valamint a művészeteknek szentelt életükből fakadt.

Közismert nőként a táncosnőknek viselniük kellett az elvárások terheit, hogy előadásukat látványossá tegyék, és ki voltak téve a korlátozó stratégiáknak, amelyek közéletre gyakorolt hatásukat behatárolták. Testüket, amelyet a próbák és a bámuló tekintetek felapróztak, olyan kifejezésekkel jellemezték, mint „északi” „ösztövé” „gazella lábú.”<sup>25</sup> Ezek nemcsak a test beskatulyázását hazudtolták meg, hanem a karakterisztikus tulajdonságokkal rendelkező testrészek egybeolvasztását is. A táncosok többé nem törekedtek arra, hogy realisztikus karaktereket jelenítsenek meg a színpadon. Ezzel szemben testrészeik többféle állapotot helyettesítettek – szerelmet, vágyat, gonoszságot, pátoszt, gondoskodást, tébolyt stb. És ezeket az állapotokat olyan tengelyek mentén határozták meg, mint légiesség és

<sup>24</sup> *Petits mémoires de l'opéra* [Paris, Librairie Nouvelle, 1857] című könyvében Charles de Boigne azt állítja, hogy Véron zseniális volt a hírverés terén: újra és újra bejelentette, hogy közeleg a darab utolsó előadása. (8. old.) Az anyát és a lánytestvért a balerina alapvető tartozékai közé sorolja, „un meuble de rigueur comme l'arrosoir” [egy olyan bútordarab, mint a locsolókanna] (19. old.) Megfigyeli továbbá ezt is:

Az Operában a haladás nem az idejétmúlthoz fordul vissza, hanem inkább átadja magát a lehetőségek sokféleségének. Nem apró fokként lépkedünk egy cél felé, hanem egyetlen ugrással megszerezünk és a magasba emeljük a győzelem jogarát. Kész névvel, diadalmasan érkezünk Londonból, Nápolyból vagy Bécsből. Néha túlságosan is késre alakított tehetséggel. (de Boigne 1857, 23)

A balerínát egy lóhoz hasonlítja, és elítélően megjegyzi, hogy a lovak a csatáról gondoskodnak, nem pedig a táncosról:

Táncjelenete után a balerina szájalmas állapotban van! A végletekig zihál a kimerültségtől, alig bír megállni a lábán, úgy fújtat, akár egy gőzgép, festett arca fakó és a szívérvány színeiben úszik, öltözké az izzadtágtól átnedvesedett, szája eltorzult, szeme tágra nyílt a levegő után való kapkodásban; micsoda látvány! (i. m. 33)

A táncosok a lovakkal ellentétben sosem mennek nyaralni:

Egy hét kihagyás egy hónapnyi kemény entrechat-gyakorlásra ítélteti. A táncórák inkább az inkvizíciót idézik fel, mindössze annyi a különbség, hogy az órákon a kínzásért a szenvedő alanyok havi ötven frankot fizetnek fejenként. A táncmester semmiféle szánalmat nem tanúsít áldozatai előtt: hajtja, gyötri, kínozza, szidja őket. Soha egy lélegzetvételnél szünet! Semmi bátorítás, a mester parancsol, a lányok engedelmeskednek. Forgás! – ordítja a mester, és amit ordít, azonnal végre kell hajtani, sarkak egymás felé befordítva, térdek a lábakkal egy vonalban kifeszítve. Tovább! – ordít ismét a mester, és látjuk, amint az összes táncosnő keze és lába tökéletes összhangban egyszerre hajtja végre a mozdulatsort. Jobb kéz és bal láb a rúdon, majd parancsszóra váltás, bal kéz és jobb láb, és mindeközben a kötelező mosoly. (i. m. 35)

[Az idézeteket francia nyelvről Bakonyi Veronika fordította.]

<sup>25</sup> Lásd Gautier: *Gautier on Dance* [Théophile Gautier és Ivor Forbes Guest. London, Dance, 1986] a felaprózott női test példáiról. Guest már említett, *The Romantic Ballet in Paris* című könyve szintén közöl idézeteket olyan újságokból, amelyek a táncosok előadásait írták le.





érzékiesség, absztinencia és telhetetlenség, kegyesség és segítség. Testük természetes hajlama, hogy ezeket az állapotokat felidézzék, fontosabb volt, mint színészi képességeik. Ezért amikor a nyilvánosság figyelmét testük megmutatásával ragadták meg, képességeiket teljesen visszazsírították természetes testi adottságaik érdekében.

A balett cselekményeiben a női szereplők egyformán a vágyott kiválóságot jelentették, és az indulat legnagyobb részét is ők fejezték ki a sírás, a téboly vagy a boldogság jeleneteiben. Nagysága és intenzitása miatt a férfi szereplők vágyakozása a női szereplők minden kölcsönös gesztusát túlszárnyalta, és mégis tehetetlen sztoicizmussal nézték vágyuk tárgyait, amikor magával ragadta őket a kín vagy az eksztázis, amit a cselekmény létrehozott. A női testek, amelyek elnyelik a történet minden szereplőjében keringő érzelmeket és konfliktusokat, szexuális és érzelmi szenvedélyük miatt borzonganak. Szólójukat, minden jelenet hálás tetőpontját nézte minden más test. Kivételes bátorságukkal élve ezek a nők kifejezték azt, amit semelyik más test nem tudott kifejezni. A tánc testekben valósult meg leírhatatlan eseményként és a leírhatatlan kifejezéseként.

Ha ezek a női főszereplők férfi megfelelőiknek adták a vezetéshez szükséges szenvedtelenséget, amint azt Janin megfigyelte, a férfi szexuális potenciáját is igazolták. A szólótáncosnőket a bámuló figyelem központi és végső tárgyává tette a tánc kifejezőeszközeinek társadalmi nemmel megjelölt részekre bontása, valamint lehetővé tette, hogy a férfi szereplő e karizmatikus tárgy irányítója maradjon. A női szereplők kiválasztása és fejlesztése szintén a férfi szexuális felsőbbrendűségének fenntartását szolgálta. A villik például a férfiak szexuális közeledésének ellenállva növelték és alátámasztották a férfi szexuális képességet. A villik keze között meghalt néhány férfi nem ásta alá szexuális bátorságuk ismert hírét, amelyet a villik létezése minden férfi számára igazolt. A keleti és pogány női szereplők hasonló, bár kevésbé drámai módon ténykedtek. Híres érzékenységüket és szexuális élnétségüket nyíltan és egyértelműen a férfi szereplőre sugározták, akit ez arra indított, hogy kövesse őket és uralkodjon fölöttük.

A forgatókönyvírók meglehetősen sokféle női karaktertípust találtak ki, akik a potens, mégis sztoikus férfi identitást biztosítani tudták, és ezek a típusok társadalmi nemre jellemző kifejezőeszközökkel mind a tragikus, mind a komikus cselekményekben hasonló szerepet tölthettek be. Habár a színpadot megtöltötték érzéki változataikkal, ezek a női vezető táncosok nem szereztek határozott vagy mély identitástudatot. A tragédiákban az a pont, amikor szerepük mélysége kezdett volna kialakulni, a leggyakrabban egybeesett azzal a ponttal, amikor a történet a kirobbanó érzelm kifejezését követelte meg. Az indulat megjelenítésekor a test gyakran megsemmisült.<sup>26</sup> Amikor „nem férfi” megjelölésű szerepüket veszélyeztette az a fokozódó igény, hogy közelebről megismerjük őket, a cselekmény kiszöporította őket. Nem maradt más, mint végtelenül sokszorosított jelentéktelen balerinák tömege, a *corps de ballet*, akik nagy számuk és begyakorolt mozdulataik miatt nem fenyegettek

<sup>26</sup> Lásd Catherine Clément *Opera, or the Undoing of Women* [ford. Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988] című könyvét, amely igencsak megindító elemzést ad a 19. századi operahősnők „megsemmisítésének” változatairól. Az ő sorsuk párhuzamos a vezető balett-táncosnők sorsával.



egy jól kivethető személyiség megformálásával.<sup>27</sup> A vígjátékokban a hősnő és a hős végül egyesült, a cselekmény és a szerepformálás azonban őket sem mélyítette el. Egyik főszereplő sem találkozott lényeges konfliktussal, amelyben a személyisége megmutatkozhatott volna. A röpké találkozások, elválások és flörtök pedig, amelyek a cselekményt alkották, csak a látszat játékaiként kaptak értelmet, különösen azért, mert a férfi szerepek nagy részét nők alakították.

A női travesztiantáncos népszerűsége egyszerre növekedett a 19. századi táncmozgalom férfi és női kifejezőeszközeivel.<sup>28</sup> A travesztia szerepe, amely a századfordulótól kezdődően a bulvár és varieté műsorokban gyakori volt, az 1820-as években utat talált az Operába.<sup>29</sup> Habár a tragédia komolysága továbbra is férfi vezetőtáncost kívánt meg, a komédiák frivol-sága és változatossága egyre inkább férfi szerepeket játszó táncosnőket igényelt. A kritikák meghajoltak a travesztiantáncos előtt a páros táncban nyújtott teljesítményéért és eleganciájáért, amellyel a női vezető képességeit bemutatta. Méltatták formás lábát, amelyet jól fedett a férfi *pantalone*s, amit viselt. Jelenléte teljesen elfogadható, sőt kíváncsi volt, mivel a két test nagyon jól működött együtt, és nem adta jelét a homoerotikus intimitás lehetőségének, és a tiltott vagy botrányos viselkedésnek sem. Ez pedig a minden korábbinál többször reklámozott travesztia hagyományán alapult, amely az 1800-as évek elejétől nem látta lehetőségét vagy „megindító jelentőségét” két nő egymás iránti szerelmének.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> A 'Film Body: An Implantation of Perversions' [In: Ron Burnett, szerk.: *Explorations in Film Theory: Selected Essays from Ciné-tracts*. Bloomington, Indiana University Press, 1991] című tanulmányban Linda Williams leírja, hogy a mozgókép szerkezetébe olyan gépezet van beépítve, amely a női testet a fétis szerepével látja el, „és ennek elsődleges hatása az, hogy tagadja a nők létezését.” Elsősorban Muybridge munkásságából kiindulva, akinek a mozgás fényképezési szempontú vizsgálata segítette a mozgókép eredetének meghatározásában, azt állítja, hogy a női akt által felvett félelmet keltő póz az elszigetelés kétféle lehetőségét írta elő a fényképen lévő női testnek. A nőt vagy behálózta egy narratívát sugalló jelenetbe, vagy annyiszor másolták le, hogy minden korábbi hatalmát elveszítette. Ez a két lehetőség könnyen felismerhető egyrészt a vezető táncosnők gyakran tragikus sorsában a romantikus balettban, másrészt a női test másolásában, hogy létrejöjjön a corps de ballet-t.

<sup>28</sup> Lynn Garafola úttörő esszéje 'The Travesty Dancer in Nineteenth Century Ballet' [In: Lesley Ferris, szerk.: *Crossing the Stage: Controversies on Cross-dressing*. London & New York, Routledge, 1993] címmel a travesztia táncos témaköréhez kínált régóta hiányolt feminista megközelítést. További történelmi kutatás szükséges ahhoz, hogy megértsük népszerűségének pontos természetét, valamint az összefüggést a travesztia táncos felbukkanásai között a munkásosztály színházaiban és olyan helyszínen, mint amilyen az Opera.

<sup>29</sup> A 19. század elején az egyik leggyakrabban travesztia előadó Virginie Déjazet (1797-1875) volt, aki a varieté színházakban számtalan travesztia szerepet vezetett be. Harminc évig a „gamin de Paris, coquette, débardeur, duc, marquis, actuer, jeune homme timide, tambour et meme officier d'artillerie.” [párizsi suhanc, kokott, rakodómunkás, herceg, márk, színész, félénk fiatalember, dobos, sőt tüzéségi tiszt] szerepeit alakította. Napóleont is eljátszotta egy hatalmas sereggel. Lásd John Grand-Carteret *XIX<sup>e</sup> Siècle: Classes, Moeurs, Usages, Costumes, Inventions* [Librairie de Firmin & Didot et Cie, 1983] című könyvét. Az Operában Louis Milon *Les Pages du Duc de Vendôme* (1820) című balettjében nők szerepeltek, köztük a népszerű Emilie Biggottini mint a négy szolga egyike. A travesztia általánosabb elterjedése azonban az 1840-es és 1850-es évekre tehető.

<sup>30</sup> Ez az 1806-os balett, a 'Les deux Créoles' előadásának kritikájára utal a Théâtre de Porte St Martinben, amelyben egy táncosnő a férfi vezetőtáncos szerepét alakította. A kritikus így





A travesztiatáncos harsány burleszkjével segített ellensúlyozni a női vezető karizmatikus erejét. Úgy tűnt, hogy kirekesztésével a nőies férfi problémáját is sikerült megoldania. Elsősorban a vígjátékokban, ahol a valódi szenvedés és elviselhetetlen következményei sosem jelentek meg a színpadon, a férfi táncos ugrásai és forgásai, illedelmes gesztusai és rikító jelmeze nemi identitásának kellemetlen kétértelműséget kölcsönzött. A tragédiák cselekményei ugyanolyan tétovassággal fertőzték meg. A *La Sylphide*-ben a férfi szereplő inkább a körülmények, mint egy akaratlagos cselekvés miatt hagyta el jegyesét, és követte a szilfidet az erdőbe. A *Giselle*-ben döbbenetben állt, és figyelte, amint kedvese a parasztlány, aki tudott a férfi hűtlenségéről, rapszodikusán a halálba táncolta magát. Így a balett feminizált kontextusa a testi, szentimentális és fényűző esztétikák felfedezésével a férfi mozgásának kevés teret hagyott.

Neki és a vele azonosuló férfinézőnek a csodálat szerepét szánták. Először a női *corps de ballet* látványa létezett, amikor a hasonlóan felöltöztetett testek összhangban mozogtak, mint a polcon felsorakoztatott termékek. A férfi az egyik térdét, a másik nyakát ízelgethette, amelyeket a dicsőített női érzékiség borított be, és ami nem kívánt elkötelezettséget és odaadást. Később voltak a balerinák, akiket a leginkább kívántak, kerestek, akiknek egyéni testi adottságaik és képességeik az erotikus ábrándozás különféle változatait ösztönözte. A férfi vezetőtáncossal való azonosulás során a férfiak szintén imádhatták, kísérhették és birtokolhatták a nőt. Vagy amennyiben nő alakította a férfi vezetőtáncost, teste egy újabb feminin alakzatot hozott létre, amely két nő táncának voyeur erotikáját szerelmes duettként idézte meg. A balett látványának teljes felépítése a heteroszexuális férfi néző elsőbbségét feltételezte, akinek a szemét az érzéki női formák bemutatása elégítette ki.

De hogyan irányította a férfi vágyát a koreográfia és a cselekmény szintézise? Amint a forgatókönyvben és magában a táncban meghatározták, a legjellemzőbb üzenet minden balettban a heteroszexuális páros tánc kíváncsiságának megerősítése. A férfi és a női szereplők mindig egyesültek, vagy pedig egyesülésük a fejlődés képeiben visszhangzott egy új társadalom megvalósítását ígérve. Ugyanakkor a nemzés egysége megerősítette a nemzet biztos alapját. Az apa adta át a lányát új férjének, ami egyidejűleg biztosította a család folytonosságát és a férfi irányítását a család fölött. A női szereplő a férfiak közötti csereüzlet jelzéseként szolgált még akkor is, amikor kijelentette, hogy férjet választott magának, és az apa végül megadta magát. A férfinéző, aki a férfi vezetőtáncossal azonosult, megerősítette a nőkhöz és a történethez fűződő érzéki viszonyát, valamint az azok fölötti hatalmát. És hallgatólagosan részt vett a nőnek a férfiak közötti cseréjében, amint tanúja volt annak, hogy az apa átadta lányát a férjnek.

Ahol a vezető párosnak ez nem sikerült, az akadályt oda lehetett visszavezetni, hogy az osztály vagy vérségi különbség lehetetlenné tette az egyesülést. Ekkor a férfi szereplők félrevezetett és meggyötört személyiséget formáltak meg, amely sztoikus, szánalmat keltő,

értékelte az előadást: „... és egy nő szerelme egy másik iránt ritkán megindító.” *Journal de l'Empire*, 1806. július 4. Angliában és a dráma közegében egészen más volt a helyzet, hiszen ott a női travesztia előadók megjelenése a 19. század elején kezdett fenyegetővé válni. Lásd Kristina Straub esszéjét: 'The Guilty Pleasures of Female Theatrical Cross-Dressing and the Autobiography of Charlotte Charke' [In: Julia Epstein és Kristina Straub, szerk: *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. New York, Routledge, 1991, 142-166]



ugyanakkor autonóm is. A színpadon eljátszott önelemző pillanatok egy mély konfliktusban lévő szereplőt építettek fel. Egyedül szenvedett a társadalmi konvenciók és legmélyebb vágyai kibékíthetetlen ellentmondásától. Egyedül, bár a balerina társaságában táncolta el ezt a gyötrelmet – tökéletesen bemutatva a konfliktus feloldásának lehetetlenségét. Ez az autoerotikus megnyilatkozás a többi szereplő identitását is befolyásolta. Még a balerina is a férfi gyötrelmes ábrándjainak álomszerű megidézésével jelent meg. Felvethető, hogy a szilfid valóban létezett-e, vagy csupán a férfi megosztott lelkének szimbóluma volt. A hatalom, amely élővé varázsolta vágya minden oldalát, és a beteljesülés lehetetlenségének körülményeit, a férfi szereplőt önállósággal töltötte el, ami ismét a felsőbbrendűségét bizonyította. A hőssel való azonosulás során a férfinéző saját ábrándjait dédelgette a női formákon keresztül, amelyek boldogsága minden akadályát és megoldását helyettesítették.

Mi történt akkor, ha a férfi vezetőtáncos szerepét nő alakította? A női travesztiatáncos népszerűsége a heteroszexuális koreográfiák előadásakor, valamint a sajtóban megjelent fogadtatása a férfinéző számára a vágy további kölcsönös megerősítése felé mutat. A nőies férfitáncos által keltett izgalom nemcsak érzékiséget eredményezett, ami a férfi társadalmi szerepével teljesen összeegyeztethetetlen, hanem a homoerotikus esztétikára történő utalást is. A szexualitás és szexuális preferencia heteroszexuális értékelése, amely mind a nyilvános, mind a magán területeket uralta, a homoszexuális vágy interiorizálását, valamint az azonos nemű társadalmi és szexuális gyakorlatok elrejtését erőszakolta ki.<sup>31</sup> Mivel a férfi érdeklődését a báj, a könnyedség és a fizikai megjelenés iránt férfiatlannak tekintették, tehát tiltották, ezeknek az értékeknek a megjelenítését könnyen homoerotikus kifejezésként értelmezhetők. Amikor a női test befurakodott a férfi karakterbe, az előadás homoerotikus konnotációit mindenféle egyezkedés nélkül a férfi felsőbbrendűségének tartották fenn. A női travesztiaöltözet a rejtőzködés konvencióinak anyagi bizonyítéka volt, amelyen keresztül a férfi homoszexuális vágyat szublimáltak. A rejtőzködésnek ez a fajtája a férfi kötődésének megerősítését szolgálta akár homoszexuális, akár heteroszexuális kontextusban. Az a „férfi”, aki nem önmaga volt, ösztönözte az erotikus kötődést mindkét férfi szexuális orientáltság esetében. A homoszexuális férfinéző a két férfi szereplőt helyettesítő nőkről fantáziálhatott, amíg a heteroszexuális férfinéző a jó hírért befolyásoló következmények nélkül ábrándozhatott. Így a teljes színpad a férfi vágy gyakorlatának elrejtésévé vált. De ha a travesztiatáncos egy olyan „férfit” játszott el, aki nem volt azonos vele, akkor egy olyan nőt is alakított, akinek a játéka nem jelentette a kontrolálatlan szexuális étvágy vagy az elfojthatatlan szenvedély fenyegetését. Amíg a balerina kirobbanó feltöltődést testesített meg, a travesztiatáncos megjelenése csupán perverz örömet keltett. Az átkeresztezés a balerina erejét megosztotta, és egyúttal tökéletes csomagolást biztosított neki erotizált

<sup>31</sup> Foucault *A szexualitás története* című könyve ösztönzően hatott különféle diszkurzív gyakorlatok tanulmányozására, amelyek meghatározták a szexuális tapasztalat és preferencia kategóriáit. David Halperin és mások pedig emlékeztettek arra, hogy a homoszexualitás kategóriáját az a társadalmi kényszer hozta létre a 18. század végén és a 19. század elején, amely a heteroszexualitást nyilvános-normális jelenséggé különböztette meg a privát-abnormálisnak tekintett homoszexualitástól. Lásd: David M Halperin: *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*. [New York, Routledge, 1990]





árucikként. Ő közvetítette a közönségnek a balerina-árucikket, és ekkor sem a patriarchátus tagja, sem pedig a fenyegető „villi” szerepét nem töltötte be. Törvényszegő és feltárulkozó öltözeke elmélyítette a balerina birtoklásának a vágyát, ugyanakkor engedélyt adott az árusítására is. Ezért a balerina és kifordított párja, a travesztiatáncos a patriarchális rend négy kiegészítő jellemzőjéhez járult hozzá gesztusaival: a heteroszexuális egységen belül vágyott társként a társadalmi szerződés gyermeknemzési elvárásait teljesítette; látványos és karizmatikus fantáziaként a férfi szereplő önhitt felsőbbrendűségét bizonyította; a homoszexuális vagy heteroszexuális férfi gazdaságban az árucseré tárgyaként a férfi hatalmát biztosította és a kormányzásra való jogosultságát elfogadtatta; és a szexuális birtoklás fetisizált ígéretként a fogyasztói társadalomban férfi kapitalista versenyt írt elő.

Ezek az olvasatok kizárták a női vágy kifejezésének a lehetőségét, mind a heteroszexuális, mind a homoszexuális vágyat. A szigorú munkamegosztás, amely a nőt csakis reprodukív szereppel ruházta fel, a nő nyilvánosság előtti megjelenésekor előírta, hogy vágyának kifejezését teljesen elrejtse. A heteroszexuális néző a női vezetőtáncossal csak a férfi vágy tárgyaiként azonosulhatott. Az azonos nemű erotikus kötődés iránt érdeklődő nő szükség-szerűen olyan megfeszített munkával olvasott a vágy domináns koreográfiája ellenében, hogy a színházat elhagyva a munkásosztály előadásait kereste, amelyek eklektikus kínálata között szerepeltek a „magas” művészet sikeres előadásairól készült rosszindulatú szatírák. Az operaszínpadon azonban a női vágy kizárásával szembeni egyetlen ellenállás eltűnéskor, vagyis a női szerep előadásakor valósult meg. Ám az eltűnés stratégiája pontosan úgy nézett ki, mint az az eltűnés, amelyik karizmatikus identitását létrehozta. A férfinéző ily módon mind a homoszexuális, mind a heteroszexuális nézőpont kiváltságával rendelkezett kétféle, tőlük különböző „férfi” rovására: az egyik úgy öltözött, mint ők, és egy másik, akit azok teljesen szublimáltak.

A kortárs balettban a szövevényes történetek és az önálló szerepek tucatjainak már nyoma sincs, természetesen a travesztiatáncos sem alakítja már a vezetőszereplőt. Ehelyett amikor a férfi és a női főszereplők egymás felé nyújtják a karjukat és elkezdik a *pas de deux*-t, lendületes gesztusaik azt a vágyukat fejezik ki, hogy együtt legyenek. Onnan tudja például a közönség, hogy Balanchine Apollója Terpszikhórét, a tánc múzsáját választotta a két másik múzsa helyett, hogy a nő mozgásának a zene épületes szerkezetébe illő tökéletességét a férfi nagyobb becsben tartja a dráma vagy a költészet hősiességénél.<sup>32</sup> De nem lehet, hogy a karizmatikus balerina változata a három múzsa, akiknek ihletett hatalma biztonságot ad akkor is, amikor ellenszegülnek a férfi tekintélyének? Ekkor Apolló nem oldalt ül, és csodálja táncukat a közönség tekintetét rájuk irányítva? Nem úgy irányítja őket, mint a felágaskodó lovakat, amelyek szekérét az égbe röpitik, hogy végzetét istenként teljesítse be? Lábaik nem legyezőt formálva alkotnak mögötte védelmező aurát, díszes pajzsot dicsőségének sugárzó tanúságként?

A lábak. A balerina lábai. A csipőcsonttól a spicc-cipőig hibátlanok, leginkább a bőr és a jelmez színétől és anyagától eltérő nejlomba vannak burkolva, néha úgy tűnik, hogy szinte

<sup>32</sup> A mozgás, amely a zenében megtestesülő épületes szerkezethez illeszkedik, Balanchine leggyakrabban emlegetett koreográfiai céljainak egyike.



le vannak választva a test többi részéről. Egyenesek, hosszúak, a csípő és a comb izmainak köszönhetően rugalmasak, és mindez lehetővé teszi, hogy elkülönüljenek egymástól, szemben a hajlékony, kecsesen ívelő karokkal és a domború törzzsel. Ekkor a spicc-cipő, a láb vonalának és hosszúságának folytatása a vékony bokát hangsúlyozva enyhén kidomborítja a láb végét. A koreográfia fókuszának nagy része a lábak és a lábfejek kiemelésére irányul, amint az irányuk feszültséget teremt a mozgékony és az ingatagság között. A legkisebb és leggyorsabb lépések a spicc-cipővel (*a bourrée*), a spicc-cipőben való egyensúlyozás a másik láb magasán oldalra emelésével, majd hátra lendítésével, a helyben vagy mozgás közben végzett forgások – e mozgások során a balerina igen apró felületen áll. Anyagtalanná és mégis mozgékonná válik. Egyenes lábak lebegnek a levegőben; behajlított lábak nyílnak szét egyenes lábakká; finoman fordulnak néhány ornamentális lábmozdulatot végezve, majd újból kiegyenesednek, hogy kirajzolják a színpad terén áthaladó vonalakat, amelyek rajtuk túlmutatnak, és azt a pontos szöveget, amely elválasztja őket egymástól. Az újabb felemelkedés pillanatában a medencétől a lábujjig terjedő absztrakt vonalat is felfedlik, amely kirajzolja az izomzatot. A lábak ereje egy absztrakt ideál húsvér megvalósulásából fakad.

A táncosnőkről, ikonográfiai megjelenítésükről és a jelmeztervekről készült 19. századi kritikák a balerina lábainak erotikus jelentőségét hangsúlyozták. Az anyasággal összefüggésbe hozható testtájuk, a keblek vagy a női has nem keltettek érdeklődést. Az elsőként felfedett lábak a táncoló testhez való szexuális hozzáférést jelezték, és elterelték a figyelmet a balerina „természetellenes”, nem gyermeknemző állapotáról, szerepéről. A 20. század végi lábak azonban más fényt kapnak. Nem egy áttetsző szoknya alatt reszketnek félénken, hanem a színházi térben ünneplve fokozódik csáberejük amint a mozdulatlanságuk hajlékonyságba, a pontosságuk erőtlenségbe alakul át. A test életerejét és egyúttal a racionális forma diadalmas keresését ünneplik.

A lábak a balerina fallikus identitását megcáfolják. Azt jelzik, hogy szimbolikusan a pénisz és a fétis között helyezkedik el:<sup>33</sup>

A balerina hasonlít a pénisz szimbolikus szerepéhez, de nem azonos vele. A lábai és az egész teste elernyed, mégis hajlékony marad. Mind az előkészület, az elhajló mozdulat, amely megelőzi a kimerevített alakzatot, mind a kinyújtott póz elegáns ellankadása az elernyedést mutatja be, de mindig egy újabb kiteljesedés felé tart. Nem forog, és nem húzódik össze. Hirtelen irány- és súlypontváltásai – mindig kiegyenesedve – hasonlítanak a

<sup>33</sup> A balerina mint fallosz négy részből álló meghatározásában azt az általános lacani tézist követem, amely a falloszt a szimbolikust a képzeletbelitől elválasztó törvényként látja. A fallosz szerepe a szubjektivitás és a vágy tapasztalatának befolyásolásában a tárgya Lacan esszéjének: 'The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious' [In: Jacques Lacan: *Écrits: A Selection*. New York, W. W. Norton & Co., 1977, 2002, 292-325] Felhasználom Teresa de Lauretis kritikáját a falloszról: *Alice Doesn't [Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema]*. Bloomington: University of Indiana Press, 1984; Charles Bernheimer újabb megállapításait a fallosz és a pénisz közötti hasonlóságokról: 'Penile Reference in Phallic Theory' [In: *Differences* 1992/ 4.1 Spring, 116-132] és Michael Taussig magyarázatát a fétis és a totem közötti összefüggésről: 'Maleficcium: State Fetishism' [In: Emily S. Apter és William Pietz, szerk.: *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca N. Y. and London, Cornell University Press, 1993, 217-247]





pénisz vidám önfeljűségéhez, megmagyarázhatatlan érdeklődéséhez minden elhanyagolható esemény iránt. Azonban a balerina nem azonos szimbolikusan a pénisszel; a balerina egy nő, akinek lábai olyan mozdulatokat végeznek, amelyek a péniszét szimbolizálják.

A balerina vonzó, de nem fétis. A karizmája nem egyetlen meghatározható forrásból ered. Furcsamód disszonáns elemeket egységesít: a lábakat a teljes testtel, a szépséget az atletikussággal, testiséggel és racionalitással. Bár van, aki a balerina használt spicc-cipőit gyűjti, vagy karjai és lábai arányos hosszúságára összpontosít, ő mégis elutasítja az egész és a rész elidegenített elválasztását, ami ahhoz szükséges, hogy fétissé váljon. Az egész teste és előadói személyisége a szélsőségek ellenére, amelyekre kiművelték őket, érintetlen marad.

A vágyat és a vágy tárgyának elkerülhetetlen hiányát jeleníti meg. Az előbb még itt volt, a következő pillanatban már máshol, a férfi karjában van, majd a színpad másik oldalára szalad, adott formát vesz fel, majd másikba alakul át. Mint állandóan változó forma *csalogat*, vonz, magához hív, majd eltűnik. Az ő elvesztése a leginkább vágyott elvesztése, a képzeletbeli, a nyelv előtti, a hang, a fény és a mozgás világa, ami olyan, mint az anyaméh. Minden mozdulata ezt a világot építi fel újból, és ugyanazokkal a gesztusokkal mutatja meg az eltűnését.

A megjelenést adja a jelöléshez. Benne a test káosza racionális formává alakul át. A testi fegyelmezés évei a testi görbületeket és testformákat vonalakká és körökké alakították át. A geometriai tökéletesség mind a mélyben, mind a felszínen megmutatkozott. Kábultatos testalakzatok követik egymást: a tekintetet vonzó sziluettek, és a vonalak belsővé tett alakzatai párhuzamosan haladnak a gerinccel, amely köré az izomzat épül. Ezen a geometrián keresztül mozdulatai az összevisszaságot szimbólummá alakítják.

A fallikus identitás alátámasztása és megalapozása a balett állandó felfelé való törekvése. A balett koreográfiai és stilisztikai törekvése az, hogy a test súlya köddé váljon. Minden felemelkedik, inkább a magasság felé mozdul, mint a mélységbe; minden gesztus kifelé és felfelé, nem pedig befelé és lefelé irányul. Ez a mániákus légiesség a péniszhez hasonlós balerina felegyenesedését erősíti meg. Segít a mozgást a tér ürességévé alakítani, és ezáltal a tánc tűnékenységét segíti elő, és megerősíti racionális elveit. Az absztrakció birodalmába, felfelé irányuló gesztusok bizonyítják, hogy a tánc testvéri viszonyban van a zenével és a matematikával.<sup>34</sup> A geometriai formáiból egyértelműen következik, hogy nyelvtana püthagoreus egyenleteket alkot.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> *The Art of Making Dances* [New York, Grove Press, 1959. Magyarul: *A koreográfálás művészete*. Ford.: Urbán Mária. Budapest, Planétás Kiadó, 2000] című könyvében Doris Humphrey a tánc és zene közötti kíváncsatos viszonyt úgy írja le, mint amely a nőnemű táncot az ő tökéletes „rokon érzésű társával, nem mesterével” (91. old.), a zenével összekapcsolja. A balett és „testvérművészei” között egy olyan kapcsolatot ajánlok, amely homoszociális férfi esztétikai ökonómián alapul.

<sup>35</sup> A püthagoreus esztétika további feminista megközelítései közé Sue-Allen Case 'Meditations on the Patriarchal Pythagorean Pratfall and the Lesbian Siamese Two Step' és Susan McClary 'Music, the Pythagoreans, and the Body' című írásai tartoznak. [Mindkettő: Susan Leigh Foster, szerk.: *Coreographing History*. Bloomington, Indiana University Press, 1995]



A romantikus balett koreográfiai konvenciói és narratívái a balerinának ezt a fallikus végzetet írta elő. A vágnak és a hiánynak ugyanazok az elvei, ugyanaz a karizmatikus ragyogás, amely most magától értetődő magában a mozgássorozatban, eredetileg az eltáncolt cselekményben nyilvánult meg. Akár szilfidet, akár cigánylányt alakított, a balerina az elérhetetlen vágyat testesítette meg. A táncstílus megfoghatatlan légiességet vagy irányíthatatlan vitalitást írt elő. A cselekmény gyakran úgy képzelte el a szerepét, hogy lehetővé tegye a fallikus kötődés eltolását a fajra vagy az osztályra. A balett a szerelem lehetetlenségét táncolta el bemutatva a meg nem engedett szerelem képtelenségét, azét a szerelemét, amely az osztály, a faji és a fajok közötti határokon átvált. A képzelet találmányaként, akár egy szilfidet, akár egy független és változékony cigánylányt alakított, még mielőtt eltűnt volna, növelte a férfi szexuális potenciált. Vagy amikor egyik férfi partnerétől a másikhoz lépett, az ő szexuális hatalmuk cseréjét egyengette. Amikor ezeket a partnereket táncosnők alakították – női testek, akikben a pénisz hiánya nem keltett kasztrációs félelmet –, akkor a balerina az árucserének nemiséget tulajdonít. A színpadon és a színpadon kívül fetisizált teste ugyanolyan absztrakt távolságból kínálta fel magát a nézőnek, mint amelyből a bimbózó kapitalista piac kínálta a termékeit.<sup>36</sup> A kasztráló apa vagy a kasztrált anya hiányában a balerina éppoly szabadon lebegett a kötelességektől eloldva, mint minden termék, ami a pénzvilág közegeiben megszerezhető. A megszerzés erotikáját táncolta el egy olyan rendszer értelmében, amely minden tárgyat egy közös szimbolikus jelölővel mért. Ezekben a kölcsönösen megerősítő szerepekben a balerina fallikus erőt adományozott a férfinézőknek, amint az ő forgatókönyveiket játszotta el, az ő fantáziájuk kivételését jelentette meg.

A romantikus balett és 20. század végi leszármazottja között két olyan hatalmas jelentőségű koreográfiai esemény következett be, amely a balerina fallikus örökségét befolyásolta. Az első a 20. század elején, amikor a szólótáncosnők, akik saját táncukat koreografálták és adták elő, kezdték meghódítani a színpadot maguknak tulajdonítva a falloszt. Táncpartner nélkül és minden olyan koreográfia megvalósítását visszautasítva, amely az övékétől eltérő, szétrobbantották a klasszikus színpadot és annak szexuál-politikáját. Mozgásformáik kiválasztását a racionális esztétikai hagyomány helyett a „természetes” testi folyamatok ösztönözték, ezért a földhöz kötött, a test közepéből annak periferiájáig majd visszafelé, nem pedig a testből a térbe haladó alakváltozások foglalkoztatták őket. Az igaz, hogy figyelték őket, de a táncok végén nem haltak meg. Ehelyett büszkén álltak fölfelé lendülő karral és lecövekelt lábakkal, így a fallosz beléjük omlik, ők maguk válnak fallosszá.

<sup>36</sup> Az elemzés, amelyre itt vállalkozom, Jean-Joseph Goux 'The Phallus: Masculine Identity and the Exchange of Women' [in *Differences* 4, Spring 1992, 40-75] című írásából merítette az ötletet. Goux tétele összetett és elegáns, és annak két aspektusa fontos az itteni érvelés szempontjából. Goux a fallosz fogalmának történeti változását és szerepét vizsgálja a „primitív” társadalmakban, azok mítoszaiban és rituáléiban, a 19. századi és a korai 20. századi kapitalista társadalmakban, és a mostani posztkapitalista és posztmodern területeken. Azt állítja, hogy maga a fallosz, a hozzáféréstünk és viszonya a kulturális termelés módozataihoz jelentősen megváltozott minden egyes említett időszakban. Másrészt a fallosz identitását a tőke identitásához köti, mindegyikhez a neki megfelelő mértékben elvont működést tételez a vágy ökonómiaja illetve az anyagi termelés vonatkozásában.





Karizmájuk részben abból fakadt, hogy tőkét tudtak kovácsolni a tekintetek szexuális ökonómiájából, amelyhez közönségük hozzá volt szokva, ugyanakkor szét is rombolták azt. Színpadi örökségüket egy másik jelentős koreográfiai változás kísérte: a homoszexuális férfi táncos fellépése első táncosként.

A balett hagyomány szokatlan kapcsolata ezekhez a koreográfiai kezdeményezésekhez még olyan további vizsgálatokat igényel és érdemelne meg, amelyet ez a terjedelem nem tesz lehetővé. Azonban az egyik balett, Fokin *Petruskája* modellként kínálkozik a modern táncesztétikára adott jövőbelátó balett-történet első válaszához. Egy 19. század közepi orosz vásár zsivajával kezdődő *Petruska* egy vénséges varázslóféle bábost mutat be elsőként, akinek titokzatos csábereje kicsiny színházába vonzza a megbabonázott tömeget. A függönyöket széthúzzák, hogy felfedjenek három bábót: az egzotikus és kegyetlen Mórt; a gépies és virtuóz Balerinát [angolul 'Columbine': 'galamblelkű']; valamint a gyötrődő és őszinte Petruskát. Ebben a rövid jelenetben *Petruska* szerelme a Balerina iránt feldühíti a Mórt, és amint ledöntik a színház korlátjait, a felháborodott bábos karjai fékeznek meg őket. Ezután a Mór saját cellájában – egy kókuszdióknak elrebegett vallomás közepette – meglátogatja a Balerinát, aki piruettbe kezd körülötte, hogy magára vonja a Mór figyelmét. Miután végül sikerrel jár, és a Mór ölébe ülhet, bosszúsan veszi tudomásul *Petruska* érkezését. A Mór egyre növekvő dühvel figyeli a Balerinának könnyörgő Petruskát, majd eszeveszett hajszájuk az utcára sodorja őket, ahol a tömeg legnagyobb megdöbbenésére a Mór megöli Petruskát. A kimerült és felbosszantott varázsló utat tör a nyugtalan bábmeszkodók között, hogy megmutassa, *Petruska* csak egy báb, egy zsák szalma, majd rettenetes hatalmával felmarkolja a földről. A bábót a színházba vonszolja, és az estnek véget vet. Ám amint a színpadot készülni elhagyni, hirtelen meglátja *Petruska* szellemét, aki a színház fölötti háztetön fenyegető mozdulatokat tesz. Rémműlten elrohan, miközben *Petruska* továbbra is mélabús, de gúnyos hangon nevet.

Ez a balett a cári Oroszország már-már átlátszó kritikáját mutatta be *Petruskán* keresztül, aki a szánalmat keltő közembereket helyettesítette a bábos-cár hatalma alatt küszködve, akinek arcképe apró szobájában függött. Ugyanakkor a modernista szubjektivitás egyik első tolmácsolásaként is értelmezhető: a már nem is nemes és már nem is jó férfi, valamint a már se nem istennő, se nem kurtizán nő játszották el a Sors által nekik rendelt végzetüket. Az előadásmódotól elidegenítve mutatták be rövid drámaikat, amelyek hatása csupán egy kísérteties túlvilág üres nevetésének visszhangja volt. Egy harmadik értelmezést szeretnék javasolni, amelyik a bábosban a koreográfust, Fokint fedezi fel, aki észrevette, hogy hatalmas esztétikai repedés törésvonala mentén dolgozik. Amikor mindössze néhány évvel korábban magával ragadta őt Isadora Duncan tánca, óvatosan felbecsülte, hogy mit tud nyújtani a balett hagyománya: a másvilági helyek egzotikus és fényűző kellékeit, amelyek mozgásba hozták a képzeletet (a Mór), és a látványos tánc virtuóz, de gépies eszköztárát (a Balerinát). *Petruska* az új expresszív rituálé képviselője volt, amelyet Duncan mutatott be először azoknak a feltételeknek a radikális átértelmezésével, amelyek alapján az eszköztár, a téma és a látvány megtagasztalása megalkotható. Fokin, aki annak a balett-hagyománynak az örököse, amely az apa törvényét koreografálta, csak az esztétikai lázadás vészjósló fenyegetése előli meneküléssel tudott válaszolni.











Azonban a Nizsinszkij által alakított, introvertált és patetikus, a felfelé törekvést nélkülöző, és az uralkodó férfi partner hatalmában álló Petruska a koreográfusnő inverzét képviselte, aki a falloszt asszimilálta. Abban a korban azonosították homoszexuálisként, amely nem régen ismerte el a homoszexualitás kategóriáját,<sup>37</sup> az ő szereplése a Petruskában és egyéb balettekben egy teljesen új karaktertípust jelentett: a férfi szereplőt mint homoszexuális falloszt. A deviáns és mégis lenyűgöző Nizsinszkij, aki mindig az egzotikus szerepében tűnt fel, a kígyószerű és kicsavart testformák specialistája volt, amelyeket a valaha megtett legnagyobb ugrásokkal kapcsolt össze.<sup>38</sup> Ő volt az, aki meghalt vagy eltűnt Fokin balettjei végén, és ő jött vissza homoszexuális férfi „villiként”, hogy a Petruska végén kísértessen a színpadon. Emellett Nizsinszkij három balett koreográfiáját is elkészítette, amelyekben tudatosan állította színpadra ugyanazokat a patriarchális mozgató erőket, amelyekre a baletteket alapozták egy évszázaddal korábban: a férfi pozíció autoerotikus fölénye a *L'Après midi d'un faune* [Egy faun délutánja] című balettben; a nő mint a férfiak közötti csereüzlet áldozati tárgya a *Le Sacre du printemps* [Tavaszi áldozat] című előadásban; valamint a találka mint árucikk a *Jeux* [Játék] című balettben.

Tehát a Petruska a balerinát, aki mindig a férfi koreográfiai látását közvetíti, a modern táncra adott feminista választól elidegenítve vetíti előre, és megjósolta a homoszexuális férfi koreográfus illetve előadó könnyű bejutását a balett szilárd patriarchátusába és a modern tánc változékony közösségébe. A Petruska előrejelezte a balett és a modern tánc közötti munkamegosztást, amelyben a balett már nem az eltáncolt szereplők iránt keltett empatikus viszonyokat, hanem a fenségesen mozgó formák szépsége iránt. A modern tánc ezzel szemben az emberi érzelm valódiságát tárta fel akár azonosítható szereplők, akár mozgásminőségek formájában testesültek meg.<sup>39</sup> Mint Petruska szerepében a növekvő homoszexuális férfi jelenlét mindkét hagyományban teljesen rejtőzködő maradt, így elmerült a jellegzetes homoszexuális esztétikában mélyen a hagyomány izomrendszerében. A hosszú lábú, anorexiás és túlzottan megnyújtott balerina az esztétikai vonatkozásoknak ezekből a mátrixából származik.

Ám mi van akkor, ha a Petruska szegény bábosa a balett dilemmáiból való rémült kirohanásakor most, majdnem egy évszázaddal később gondolkodás nélkül a balerinába mint falloszba botlana? A balerina lefegyverezné őt spicc-cipőjével, vagy talán jobb lenne, ha becserelné bakancsra? Kiütné az összes homoszexuális férfikoreográfust, nézőt és kritikust – „a férfinem rémes *danseuse*-ei” –, akik következetesen semmibe vették a helyzetét? Milyen alkut köthetne? Mit kellene tennie ahhoz, hogy női testének koreográfiai helyet, női

<sup>37</sup> Halperin egyik érvelése *One Hundred Years of Homosexuality [and Other Essays on Greek Love]*. New York, Routledge, 1990] című könyvében az, hogy a nyilvános és a privát elkülönítése azt a kényszert szüli, hogy a homoszexualitás fogalmát mint fordított szexualitást értsük. Halperinnek a 19. század végi homoszexualitásról alkotott elmélete és Nizsinszkij előadásai között meghökkentő a hasonlóság.

<sup>38</sup> Michael Moon részletesen ír Nizsinszkij homoszexualitásáról a 'Flaming Closets' [In: Ellen W. Goellner és Jacqueline Shea Murphy, szerk.: *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995] című írásában.

<sup>39</sup> Frederick Ashton a leghíresebb koreográfus, aki megkísérelte áthidalni ezt az elkülönítést.





vágyának pedig narratív teret biztosítson? Valahogy el tudná érni, hogy a férfi menekülő alakját egyszerre megrémítse és elbűvölje, és így rövidre zárja a nőkel való kereskedést? Ösztönzőre lelne a 19. századi férfi táncos nemi kudarcaiban és a női táncos bátorságában, hogy egy vészesen bizonytalan vagy állandóan változó új identitást hozzon létre, amely kitér a néző mohó tekintete elől? Együttműködhetne a koreográfus bábossal egy mozgásszótár megalkotásában, amelynek segítségével Lacan és Freud sírján táncolhatna, és így megmutathatna nekik egy-két új mozdulatot? Azt hiszem, ezeket a kérdéseket kell feltenniük a hétéves kislányoknak, amikor hajukat kontyba fésülik, felhúzzák rózsaszín harisnyájukat, és elindulnak Hong Kong, Havanna, New York, Buenos Aires vagy Sydney... belvárosába a heti táncórájukra.

*Ócsai Éva fordítása*

*A fordítás alapjául szolgáló mű:*

*Susan Leigh Foster: The Ballerina's Phallic Pointe In: Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture and Power. London, New York, Routledge, 1996, 1-24. old.*